

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

49 | 2006
Varia

Feuillade après la guerre

Alain Masson



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/477>

ISBN : 978-2-8218-1004-4

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2006

Pagination : 153-160

ISBN : 2-913758-49-5

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Alain Masson, « Feuillade après la guerre », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 49 | 2006, mis en ligne le 01 juin 2009, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/477>

mais non spécialisé, il ne faut surtout pas lui montrer cela, car tout le rythme du film est cassé. Si c'est à un petit nombre de chercheurs et d'historiens, il faut jouer cartes sur table, c'est-à-dire préciser qu'il s'agit d'un strict document de travail, non destiné à la projection publique, d'une hypothèse, discutable et provisoire, qui donne un état du matériel disponible, mais dont le rapport avec l'œuvre originelle – notion à préciser de cas en cas – est suffisant pour se faire une idée de l'histoire racontée, mais en aucune manière pour en apprécier les qualités plastiques et narratives ; il faut également – et c'est essentiel – mettre à disposition toute la documentation disponible sur les sources et sur le matériel utilisé. En un mot il faut accompagner d'un volumineux dossier la copie « reconstruite ». Il n'est pas certain que, vu le petit nombre des destinataires et la masse d'informations à fournir en plus des images, le support pellicule soit le mieux adapté à la diffusion d'un matériel en perpétuel chantier.

Pierre-Emmanuel Jaques, François de La Bretèque, Rémy Python

N.B. La rétrospective japonaise a été traitée par François de La Bretèque (Naruse) et Pierre-Emmanuel Jaques (autres films et présentation générale) ; le programme « Antoine cinéaste et le réalisme français » par François de La Bretèque (Antoine), Rémy Python (*l'Arlésienne* et Capellani) et Pierre-Emmanuel Jaques (Krauss et Denola) ; les « événements spéciaux » par Pierre-Emmanuel Jaques (programme Joye) et Rémy Python, qui a aussi assuré l'organisation générale du texte.

1895 /
n° 49
juin
2006

Feuillade après la guerre

La rétrospective organisée à la Cinémathèque française en mars 2006, si elle commit la maladresse d'empiler en une seule soirée des épisodes conçus pour être admirés à loisir, ouvre pourtant la voie à une connaissance plus complète de Feuillade. À propos d'œuvres aussi anciennes, seuls les paradoxes enrichiront notre pensée et défendre l'idée qu'elles prétendent à l'admiration, justement, n'est peut-être pas le pire moyen de les soustraire à l'opinion condescendante qui ne leur concède d'autre mérite que d'avoir captivé un public naïf.

Plutôt que la hâte de passer, d'une saccade, à la suite, la patiente attention à des choses singulières ordonne le découpage.

153

Certes il existe des séquences où, parfois à l'aide de mouvements d'appareil, les plans s'enchaînent, souvent sur l'entrée dans une maison, associant des personnages, un décor, une durée de passage. Mais un recoin ou une porte favorise volontiers la coupe. En un lieu donné, les visées se succèdent à angle aigu ou vague. L'ajustement de vues en un déroulement continu, champ-contrechamp ou changement de distance, le montage comme aiguillon du récit, la dextérité du raccord n'intéressent pas plus l'auteur de *Pierrot Pierrette* (1924) que celui du *Thé chez la concierge* (1907). Cette constance contrarie ceux qui confondent découpage dramatique et force dramatique, elle dément ceux qui voient dans le raccourcissement des plans et dans leur usage chronologique les progrès d'une technique ou l'évolution d'un langage. Ces opinions nourrissent le programme de nombreux cinéastes, elles demeurent la chimère historique de quelques doctes. Que chez Feuillade la continuité aménage un voisinage plus vaste et trouve des appuis plus divers que l'enchaînement linéaire des plans est un fait de style. À l'époque où Griffith s'applique à mettre en œuvre la relation entre elles, Feuillade développe la singularité des images et s'emploie à constituer des types morphologiques distincts. Ce n'est pas que *les Vampires* (1916) présentent une narration moins nette qu'*Intolerance* la même année. Chez

Griffith, l'axe temporel ne fixe pas sans partage l'ordre des vues, même au sein de chacune des quatre histoires et les visages cadrés de près sur fond noir s'évadent encore du décor. Au contraire le cinéaste français, qui en use peu, lie le gros plan à un lieu et à une atmosphère, l'attache à la scène, plutôt que d'y encarter une expression du comédien. Agonisant, le violoniste de *Lucette* (1924) voit une corde de son instrument se briser à son menton. Notre surprise et son saisissement répondent donc à une cause visible en même temps qu'ils impliquent sa mort. Un mouvement vif et incurvé de l'appareil suit la tête d'Alice Tissot molestée par son mari : notre vertige plutôt que sa physionomie peint son désarroi. Le montage de Griffith établit entre les unités une compatibilité qui exprime leur fonction dans un ordre narratif, d'ailleurs irréductible à la seule succession des faits ; Feuillade rassemble, sans heurter la chronologie ni accentuer la consécution, des images qui offrent des affinités concrètes.

Le Thé chez la concierge se construit sur l'antithèse inlassable de deux cadrages. Dans la loge les visiteurs se multiplient et s'agitent avec une frénésie croissante, sur le trottoir la file des locataires s'allonge et chacun vient sonner à son tour. À l'intérieur, la gesticulation traduit le brouhaha qui empêche d'entendre la clochette qui oscille, bringuebale, tourbillonne, bien

visible en haut de l'écran à droite. Deux compositions, le charivari chantant et la file ordonnée, deux surfaces picturales, l'une fourmillante et l'autre strictement réglée, deux gestuelles, le chahut expansif et la colère contenue, opposent ces plans. Seule lie ces deux espaces la sonnette qui, abandonnant le style de sa cause pour celui de son lieu, virevolte sans cesse quoi qu'elle soit tirée par intervalles.

Admirons en riant la définition contrastée des images. L'intérieur présente une figure remarquable, le cadrage comble. Sans ciel, sans horizon, gens ou choses veulent occuper tout l'écran, dont le coin même importe. Parfois, l'unité décorative, entre un divan et une tapisserie murale, délimite un champ dramatique, en sorte que l'inclusion ou l'exclusion d'un individu lui confère ou lui retire un rôle dans la scène : si Strelitz est visible, il espionne (*Barrabas*, 1920). Luxueusement meublée, la chambre aux drapés tombants où le corps inanimé de Rougier côtoie le cadavre de Laure, chevelure dénouée, illustre la fonction voluptueuse du cadre comble. Plus amène, plus vif, le début de *Pierrot Pierrette*, où pullulent humains et confettis, n'est pas moins pictural. Ces plans se distinguent d'autant mieux qu'ils rencontrent des vues presque désertes.

L'opposition du comble et du vacant ne se confond pas avec celle des extérieurs et des intérieurs, qu'elle renforce volontiers. Dans les rues ou sur les routes, nul passant.

Les habitants du cadre sont tous nécessaires et le monde leur appartient. Comment oublier les automobiles ? En plan fixe, leurs masses anguleuses et verticales brisent la composition symétrique de paysages dont l'image est centrée sur le point de fuite. Traversées, ces vastes perspectives aux bordures solennelles, en ville, et rêveuses, à la campagne, s'ouvrent à un espace autre, celui que déploient, caméra embarquée, poursuites et enlèvements : une échappée sans cesse renouvelée, le véhicule désencombrant de sa propre présence les lieux qu'il parcourt. Unissant vivacité d'action et découverte de l'étendue, ces plans réalisent l'idéal du cadrage vacant, son souci de concision interdisant à Feuillade de vider l'écran de tout événement. La sérénité du regard épouse ici l'énergie du récit.

Plans combles et plans vacants, ce n'est pas une antinomie sans nuances ni remèdes. Troisième type, des visions écartelées scindent le champ. *La Course aux millions* (1912) : couchée dans la moitié sombre de l'image, Nelly se lève et descelle une vitre de sa prison, tandis qu'isolés à gauche par le jambage d'une porte un gardien et une geôlière dorment ; autre dédoublement d'objet : le garde, du haut de la falaise blanche à gauche, vise la fugitive en bas à droite. Vide ou plein, le cadre se divise. La même morphologie domine les séquences du bistrot de *Lucette* où des actions diverses, occupant divers secteurs de

1895 /
n° 49
juin
2006

155

actualité
chroniques

l'écran en largeur ou en profondeur, sollicitent la confrontation de quartiers ennemis ou moralement hétérogènes. En revanche, quand les bandits de *Tih Minh* (1919) complotent autour d'une noire ouverture dans un dévers, le cadrage est évidé. Ces formes, parmi d'autres, contribuent à varier les vues, mais aussi à associer des passages éloignés.

Guérie de son amnésie par le récit que Mercedes, captive, a commencé sous hypnose, Tih Minh revit en flashback le Tonkin d'avant guerre. Pendant la visite importune d'un Allemand nommé Marx (c'est l'époque des suppôts spartakistes du bolchevisme), son père, fonctionnaire français, reçut d'un hindou ami de la France un document secret. Or sous le nom de Gilson, Marx, caché par une tenture, entend ce récit. Le dispositif produit un abyme : suscitée par le Dr Clauzel, psychologue et médium anglais, l'évocation arrachée à une gredine active, sous les yeux d'un espion, la représentation par sa victime d'un épisode où il espionnait déjà. Feuillade aime ces emboîtements de narrations et de regards. Y figurent cette fois de l'aveuglement et un retournement, puisque le traître Marx se voit à son tour trahi, involontairement, par sa complice. Pour finir, elle le montre du doigt : paradoxe d'un transport qui dévoile une présence. Au total la scène intrigue plus qu'elle ne renseigne, mais surtout l'imbroglia

des modes de connaissance inquiète : raconter, montrer, remémorer, revoir, hal-luciner, désigner, magnétiser, épier, comprendre, méconnaître et découvrir se côtoient et se confondent parce qu'ils se manifestent tous dans le visible. En silence, la passe magnétique, l'attention de l'enquêteur, du témoin, du guetteur, le surgissement de l'image ancienne, le geste de désignation forment un appétit unique vers un seul objet narratif : les faits et les enjeux de la scène qui est à la source de l'histoire. Contrairement à ses détracteurs, Feuillade ne souhaite pas que la privation de la langue volatilise l'objet de la pensée ou la vérité.

L'usage distinctif du plan comble favorise la réunion de ces éléments distants et convergents. Tout se déroule à l'intérieur de la villa Luciola, dont les jardins sont propices à l'apaisement et à la guérison ; la plupart des pièces, lumineuses et parées de blanc, illustrent ce nom et ces propriétés médicinales ; mais un cabinet sombre servira de théâtre à la fiévreuse anamnèse. Clauzel avait comparé à un printemps le futur retour de mémoire de Tih Minh et les promenades de la jeune fille dans les allées fleuries, près des bassins qui ouvrent l'horizon, semblaient préparer un accès au passé. Quelques cadrages combles entouraient alors de fleurs la tête de l'orpheline. Ils forment une rime contrastée avec la face patibulaire de Leubas parmi les frondaisons où il posait un chapelet de micro-

phones. Le flashback tonkinois entourera aussi Tih Minh et son valet d'une exubérante floraison. La métaphore du docteur se réalise en efflorescence de souvenirs, mais la construction, riche d'allusions retorses, établit aussi une solidarité entre images florales, cadre comble et gros plan. Analogue à Leubas et antithétique de Tih Minh, la tête de Gilson émerge seule du rideau.

Entre le Tonkin et le Var, les fleurs remplissent ici le rôle de chose transitoire. Un symbole ? Non. Ce n'est pas que les peintres symbolistes, Moreau, Rossetti, Lévy-Dhurmer, aient négligé de cerner les effigies féminines d'une végétation multicolore. Ce n'est pas davantage que les fleurs de Feuillade manquent de suggérer à la fois printemps, jeunesse, promesse de bonheur, souvenir, amour, en un bouquet de sens un peu fade, ni de réunir des tours divers, allusion, métaphore, anaphore (rhétorique autant que grammaticale) et selon le mot de Taine « réviviscences ». La doctrine de ce dernier, transportant les thèses de Braid qu'applique ici Clauzel, justifie ces usages multiples de l'image. Dans *Vendémiaire* (1919) déjà le vin était une bénédiction, la France, l'ivresse, le courage, un poison... L'originalité des cadrages fleuris est de former l'étymon local du gros plan – et même des gros plans qui les contredisent. Ils évoquent une résurrection printanière et leur agencement commande

le type morphologique où prennent place les regards rapaces des espions. Cette valeur contradictoire et discontinue contraste vivement avec les suggestions symboliques qui occupent les mêmes segments, puisqu'elle appelle un motif narratif unique : l'explication d'une amnésie et l'origine du parchemin énigmatique dépendent du même passé. Feuillade use librement de figures symbolistes, sans céder à la philosophie nuageuse qui les accompagne souvent.

Liant à distance des éléments dont le récit ne connaît pas encore la relation, ces choses transitoires autorisent des convergences, des inquiétudes, des dissonances. Prologue de *Barrabas* : chez Varèse, un homme sort sa montre, car l'heure est venue de se rendre à la soirée de Laure ; mais pourquoi, chez celle-ci, Strelitz jette-t-il un coup d'œil à sa montre ? Si Varèse tire presque aussitôt la sienne, la raison interne à l'histoire importe peu, et il n'y en a pas, mais cela enseigne au public que ce héros répondra de quelque façon aux manœuvres suspectes de Strelitz. La convergence de ces actes suggère l'idée d'une heure fatale ; on saura plus tard que Strelitz pense à l'enlèvement, sur la route, de l'amant de Laure.

La liste de ces choses transitoires serait longue. Le téléphone, les photos permettent des rapprochements soudains. Bassins et jardins raniment le souvenir : à Saint-

1895 /
n° 49
juin
2006

157

actualité
chroniques

Léonard M^{me} Delpierre souffre pour son père dont elle ignore tout (*Barrabas*, 2). Dans *la Gosseline* (1924), l'héroïne revêt pour rire les habits enfantins d'Hermance, qui a disparu depuis plusieurs années et dont la mère surgit à point nommé. Émotion de mélodrame. Mais la similitude est si parfaite qu'elle suggère une réincarnation et présage que Gosseline, portrait vivant d'Hermance, est sa fille. Dans *Lucette*, la ressemblance de l'orpheline avec une morte entraîne son adoption par les riches et malheureux parents. On le voit : les affinités d'apparence triomphent de l'absence, de la mort, parfois au prix de l'identité. À l'épilogue de *la Gosseline*, Hermance, trop scrupuleuse pour s'approprier la fillette, la laisse à sa mère adoptive et devient sa bonne. Le film présente une version plus légère et plus entêtante de chose transitoire, le disque de Mistenflûte, « la Java » que l'enfant apporte à la campagne et qui rythme désormais l'allure des bêtes et des gens du village : veaux, barbier, oies, cochons, séminariste, deux pas en avant, un pas en arrière. Gosseline a conquis son monde, le bourg rejoint Paris, comme la suite le confirmera, mais la transition ne s'arrête pas là : dans une œuvre toute d'attendrissement greuzien, voilà un comique qui vise la gracieuse étrangeté, à peine inquiétante, si familière à Feuillade, et fait songer à l'avant-garde (*Entracte* de René Clair paraît aussi en 1924). Dernier transit

vers l'extérieur : c'est en 1922 que Mistinguett avait lancé « la Java ».

Cet aspect composite répond à un souci de Feuillade. Alors qu'il maintient dans la peinture de l'action la calme exactitude qui est la marque de l'épopée, surgit l'incartade comique. Chaque entrée, chaque signal, chaque geste trouve sa place lors du rapt de Rougier (*Barrabas*, 1) mais le secours que Biscotin et sa femme portent à Lewis menacé d'enlèvement (*Barrabas*, prologue) tourne à la pantalonnade. Les préparatifs de l'exécution de Rougier (*Barrabas*, 2) sont montrés avec une froide netteté : col découpé, panier à salade, foule, échafaud, terreur croissante du condamné, ces visions fragmentaires font d'autant plus frémir que leur sinistre lieu géométrique est connu et invisible, la guillotine et Rougier n'apparaissant jamais ensemble. Mais un trait bouffon se substitue à l'horreur : Biscotin s'évanouit. Rien de mieux que la farce pour proclamer la monstruosité de « la justice humaine ». Plus que le mélange des genres, le saut d'un genre à l'autre surprend. La résistance qu'opposent Rosette et Placide aux espions qui envahissent la villa Luciola (*Tih Minh*, 8) donne lieu à une scène grotesque aussi invraisemblable que déplacée : visant un des bandits, Rosette atteint une statue, mais un éclat blesse le brigand qui s'enfuit, épouvanté ; attiré par Tih Minh dans le parc, son complice, chassé par le jet d'arro-

sage de Placide, perd aussi tout sang-froid. Une plaisanterie érotique complète ce jeu : Placide voudrait bien examiner en personne la cheville foulée de Rosette, qui le menace de son antique pistolet dès qu'il fait mine de soulever l'ourlet de sa jupe. Drame en comédie, touche grivoise : de même dans *Barrabas*, 2, quand un cauchemar prophétique éveille Biscotin, Biscotine pense tirer parti de cette insomnie, mais non. La substitution du burlesque à l'épique commande aussi les portraits cocasses des domestiques prêts à défendre, chacun arborant en guise d'arme l'ustensile de sa fonction, l'hôtel de Madame de Sombreuse (*Pierrot Pierrette*). Inquiétante au regard du drame, la bataille tourne à la farce. Le procédé témoigne de l'attachement du cinéaste à l'opposition des maîtres et des valets ; il suppose aussi une règle plus neuve qui dissocie la validité narrative d'un événement du sentiment que peut laisser sa représentation. Effective ou parodique, celle-ci illustre le motif, si incongrue qu'elle soit, assez pour qu'il entre en combinaison avec d'autres, qui comme lui se résument à des noms d'action (et Feuillade, comme Balzac, affuble volontiers de patronymes ridicules ses personnages, Pédoizel, Viellenoy, Mistenflûte). La réalisation peut même être inexistante ou invisible : un intertitre est suffisant mais nécessaire pour indiquer que Giboulard subtilise à son épouse l'héritage que lui a confié Lucette. Une identité,

une mission, un événement pourront donc être simplement énoncés. Comme Feuillade ne croit pas à une compréhension sans mots, libre à lui de se contenter de confectionner des propositions narratives. Économie ? Feuilletton bâclé ? Deux raisons interdisent de s'arrêter à cette explication sordide.

D'abord, ces substitutions expriment un goût du jeu qu'on rencontre dans toute l'œuvre. Que de logogripes ! Mais aussi que de variations ! L'un des plaisirs du spectateur consiste à revoir, mimée par un enfant ou un comparse, quelquefois d'un seul geste, une scène qu'il a vue auparavant. Dumas, qui sert de support à une cryptographie de *Barrabas*, n'avait-il pas donné une douzaine d'échos à la conversation des « nymphes du parc de Fontainebleau » dans *le Vicomte de Bragelonne* ?

Seconde raison : l'esthétique de Feuillade progresse délibérément vers l'hétérogène. Peut-être enclins à surestimer l'uniformité du feuilleton, ses admirateurs ne l'ont pas souligné. C'est dire que l'événement s'impose moins à la représentation que la richesse du site narratif qu'il occupe. Ce site est à la fois un moment, un lieu, une collection aussi disparate et féconde que possible de prétextes à spectacle et une phase de récit. Des choix économiques et artistiques en font l'unité primordiale de l'organisation du tournage et du récit. Plus que le plan ou la séquence, il pique

1895 /
n° 49
juin
2006

159

actualité
chroniques

l'imagination du cinéaste. Pourquoi filmer le carnaval, les badauds qui se pressent autour de deux enfants et se confondent parfois avec ceux qui s'entassent pour assister au tournage ? Parce que cela présente une rare diversité humaine et visuelle (*Pierrot Pierrette*). Et le terrain vague où se trouve la roulotte ménage le contraste entre l'intimité des intérieurs et l'ampleur des extérieurs, s'apprête à tacher de boue les escarpins de la douairière, s'ouvre à la fuite des orphelins et complique à souhait l'ouvrage pathétique des infirmiers qui doivent transporter le grand-père. Robe retroussée, pas incertains, tabouret crasseux, chaque détail de l'action s'éprouve sur le terrain. À cet égard, Feuillade est proche de Zola, qu'il déteste : la reconstitution de la fiction dans du réel prend une valeur expérimentale qui confirme, concrétise et enrichit la représentation. Soit un village, un hospice de vieillards, un quincaillier ambulant ruiné, un hôtel noble, une naïve orpheline, ce sont quelques-uns des éléments de l'inépuisable site ultime de ce film : la sérénade qui ressuscite les vieillards en chemise s'oppose au réveil effrayant de la dormeuse masquée, l'itinéraire nocturne de Pierrette à la dispersion éclatante des casseroles. La même hétérogénéité domine donc l'œuvre et ses parties.

Après la guerre, le style de Feuillade s'empare sans doute de procédés symbolistes, dont il use avec fantaisie, sans adhérer au

credo. S'éloigne-t-il pour autant de *Fantômas* et des *Vampires* ? Moralement, certes. Mais il développe surtout son goût de l'incongru, qu'on confond trop souvent avec son talent de conteur. Les rebondissements, oui. Mais a-t-on remarqué que les personnages ne cessent de se compliquer la tâche ? Les méchants, soucieux par vanité de raffiner leurs complots et par pusillanimité de demeurer insoupçonnables, recourent à des subtilités, rapt, usurpations d'identité, séduction, au lieu de tuer tout simplement. Les bons oublient les institutions, hôpital, police. Chez les premiers triomphe ainsi la noirceur, chez les seconds l'aventure. Mais quel secours ils apportent à un cinéaste épris d'étrangeté, occupé à lier des sites hétéroclites ! Feuillade illustre ainsi une idée très ancienne du romanesque, celle qui en voit l'apogée dans les rencontres les plus paradoxales.

Alain Masson